پنج یادداشت بر پنج تئاتر

محمدرضایی راد

این پنج یادداشت، پنج نگاهند به پنج اجرا که با فاصله ی زمانی از همدیگر به صحنه آمده و طبعاً همگی در فصل اخیر اجرا نشده اند. با این حال نکته ای در هر کدام، پرداختن به آن را ضروری می کرده، و در کنار هم چیدن شان نیز نکته ای ـ تصویری شاید ـ از مجموع حال و هوای تئاتری فعلی را ارایه می دهد.

بدرود خاطره

نگاهی به «در فراق فرهاد» نوشته و کار ناصح کامکاری

نمایش «در فراق فرهاد» برنوشت جالبی دارد. برنوشت یک بلیط هواپیماست که درون آن شناسنامه ی نمایش نوشته شده است. اما برنوشت با همه ی جذابیت خود، گمراه کننده است و توجه تماشاگر را به سمتی دیگر منحرف می کند: در ابتدا این گمان را در تماشاگر می پرورد که نمایش «در فراق فرهاد» نمایشی درباره ی مهاجرت است، و نام نمایش هم این ظنّ را تقویت می کند. مضمون مهاجرت نیز مضمون مقبولی در سال های اخیر بوده است. در نمایش البته مضمون مهاجرت به کار گرفته شده است، اما «در فراق فرهاد» به هیچ وجه ربطی به مهاجرت ندارد؛ ریشه های اجتماعی آن را نمی کاود و پیامدهای روانی آن را مورد توجه قرار نمی دهد. مهاجرت نقطه ی شروعی برای درام است. نمایش از همان لحظات نخست سمت خود را تغییر می دهد و به مسیر دیگری می رود. «در فراق فرهاد» درامی عاشقانه ـ با مضمون عشق ناکام و بدفرجام ـ است.

ماجرای نمایش در یک زیرزمین اتفاق می افتد و زیرزمین نیز به طور نمادین یادآور زنانگی و ناخودآگاه است که هر دو با مضمون اصلی نمایش مرتبط اند. درواقع جمع کردن وسایل و بستن چمدان در زیرزمین بهانه ای برای یادآوری خاطرات فرخنده و سیروس و عشق خاموش آنان است. نمایش می کوشد نشان دهد که انسان اسیر خاطره است و از بند آن نمی تواند بگریزد. خاطره ی گذشته همچون آواری بر انسان فرود می آید. فرخنده با آن که راهی خارج و در شرف ازدواجی غیابی ست، هنوز خاطره ی عشق خاموش دیرین به پسرخاله اش سیروس را با خود دارد، و مرد نیز با آن که در زمان خود اشارات فرخنده را بی جواب گذاشته و به ازدواج مصلحت آمیزی تن داده بود، اکنون پس از این همه سال، و پس از شکست در زندگی به سوی فرخنده بازگشته است.

ناصح کامکاری در این نخستین تجربه ی خود نمایشنامه نویس مستعدی می نماید. «در فراق فرهاد» نمایش جمع و جوری ست که تماشاگر را تا به انتها با خود همراه می کند. اطلاعات خود را یکباره برملا نمی سازد و از گره هایش به تدریج رازگشایی می کند. پیچش های درام تنها قصه را به پیش نمی برند بلکه وجوهی از شخصیت آدم ها را نیز می سازند. گشودن راز نامه های پنهانی که فرخنده زمانی به طور ناشناس برای سیروس که زمانی مشاور اجتماعی مجله ای بود، می فرستاده، حجب شخصیت فرخنده را به عنوان یک دختر شهرستانی آشکار می کند و در عین حال درون طرح بزرگ تری می گنجد، و آن مکالمه ی خاموش و کنایی دو شخصیت در گذشته و در طول نمایش است. ساختار کنایی زبان نمایش با ذات کنایی و اشارت مدار عشق در ادبیات فارسی همبسته است. اشاره به قصه ی «شیرین و فرهاد» ارجاع صریحی به این پیوند درونی ست.

نمایش به تدریج زبان کنایی و پوشیده گوی خود را به کناری می نهد و صراحت بیش تری می یابد و این تغییر لحن عامدانه است. هر چه سیروس غرور خود را بیش تر زیر پا می نهد و صریح تر می شود، نمایش نیز بیش تر از زبان کنایه و اشاره دوری می گزیند. همچنان که صراحت، کنایه را کنار می زند، واقعیت نیز تخیل و خاطره را به زانو درمی آورد، همپای این جدال متعاطی چهره های دیگری نیز تمهید می شود، عشق و صداقت فرخنده در برابر تجاوزکاری و پلشتی سیروس قرار می گیرد. از میان این جدل ها شمایل فرخنده و سیروس ترسیم می شود. سیروس واقعی، صریح، متجاوز و فریبکار است، و در برابر، فرخنده کنایی، خیالی، عاشق و صادق

است. واقعیت مرد و خیال انگیز بودن زن، از حدود شخصیت های نمایش فراتر می رود و تا شمایل اساطیری و کهن الگویی آنان امتداد می یابد.

کامگاری در نمایش خود از بازی های کودکانه و نغمه های بومی به گونه ای خلّاقه بهره می برد. بازی ها از سویی با کنش یادآوری خاطرات کودکی همراه است (در جایی فرخنده می گوید: «زندگی همه ش بازیه و بازی فقط دوره ی بچگی شیرینه».) و از سویی دیگر با مشغولیت دختر که جمع آوری باورهای فرهنگ عامه است، مناسبت دارد. بازی های کودکانه در عین حال منش افشاگر دارند و عاقبت بدفرجام این دو را پیش خوانی می کنند. بازی کودکانه ی دیو و دلبر، در آغاز نمایش، و نقش بچگانه ی چهره ی سیروس بر کوزه ای قدیمی، اشاره ای پنهان به سیرت پلید اوست که در پایان آشکار می شود.

بازی محمد حاتمی در نقش سیروس دوگانه است. تماشاگر ابتدا از لحن لمپنی او، که نویسنده است، جا می خورد، اما به تدریج این سوء تفاهم برطرف می شود. تماشاگر درمی یابد که نویسنده (هم *کامگاری* و هم سیروس) او را فریب داده است. سیروس سارقی ادبی بیش نیست و آن لمپنیسم اساس شخصیت اوست. پلشتی ادبی او مقدمه ای ست که پلشتی اخلاقی او را در پایان نمایش باورپذیر می کند. او همچنان که به آثار دیگران تجاوز می کند، روح و جسم فرخنده را نیز مورد تجاوز قرار می دهد. اما برخلاف سیروس، فرخنده شخصیت کاملی نیست. اگر چه دقایق رفتار یک دختر محجوب شهرستانی و ذات کنایی عشق در شخصیت او به درستی پرداخته شده، و البته *الهام پاوه نژاد* با بازی ظریف و مینیاتوری خود در باورپذیر کردن شخصیت محجوب این دختر شهرستانی نقش بااهمیتی دارد، اما در عین حال مهاجرت و ازدواج غیابی او، که مختصات شخصیتی دیگری می طلبد، چندان با فرهیختگی او سازگار نیست. آنچه ما در طول نمایش از او می بینیم، کوشش او برای حفظ خاطره ی جمعی (سنّت های ملی) و خاطره ی شخصی خویش (عشق ناکام و خاطره ی برادر مرده) است، این پاسداری به او شمایلی فرهیخته می بخشد، امّا رفتار اکنون او با منشی که از او ترسیم شده، تعارض دارد. این تعارض، تعارضی عامدانه نیست و در پی معنایی هم نیست، زیرا نمایش به نشانه ای برای این تعارض ارجاع نمی دهد، بلکه از کاستی آن برآمده است. نویسنده کوشیده است تا ضمن اشاره به آرزوهای سطحی جوانان امروز و شهادت بر دوران خویش، به لحاظ دراماتیک بزنگاهی تنگ فراهم آورد، تا دو شخصیت بتوانند در این مضیقه همه ی درون خویش را بیرون بریزند و عریان شوند. این بزنگاه اگر چه در این مورد بااهمیت و جذاب است (زیرا فشردگی این جدل در شرایطی غیر از این بزنگاه خطیر ناموجه بود)، اما به هر حال از ارتفاع فرهیختگی فرخنده می کاهد.

کامگاری به جز نویسندگی، در کارگردانی نمایش نیز خلّاق می نماید. اجرای نمایش، به ویژه صحنه ی پایانی آن به یاد ماندنی و اثرگذار است. سیروس در یک بحران روحی باطن

فرو فراق فرهاد

پلید خود را برملا می کند؛ در یک کش و قوس چراغ خاموش می شود و صدای جیغ فرخنده به گوش می رسد. سوزن صفحه ی گرامافون، که آوازی از آن پخش می شد، گیر می کند و تکرار تحریر «وای» به آوخی تکان دهنده و پی در پی بر سرنوشت غمبار فرخنده بدل می شود. نور می آید و فرخنده فرو ریخته بر جای مانده است. سیروس با پریشانی و پشیمانی گامی به سوی فرخنده برمی دارد، و او در آستانه ی خروج، با تکان دادن دست مانع می شود. گویی جز ممانعت از پیش آمدن سیروس، با او و همه ی کودکی خویش، با زیرزمین و عصمت دخترانه اش، با خاطره و با عشق شیرین خویش، و با آینده و با همه چیز، با فرهاد و رؤیاهایش بدرود می کند. در این لحظه رمز نمایش بر ما گشوده می شود. فراق فرهاد، اشاره به قصه ی شیرین و فرهاد نیست و نه حتّا اشاره به مضمون فراق در عشق. فرو ریختن بنیاد خاطره، فراقی ابدی ست.

مهاجرت از سرزمین بادصبا

نگاهی به «پانتومیم روی فرش ایرانی» به کارگردانی سیروس شاملو

همه ی نمایش، رؤیای مرگ آلودی ست که زاهد در برزخ میان زندگی و مرگ می بیند. او در این واپسین لحظات، زندگی خویش را از تولد تا مرگ مرور می کند و مسیر پررنج خویش را که گویی حدیث نفس هنرمند ایرانی ست، به نمایش می گذارد. «پانتومیم روی فرش ایرانی» نمایشی درباره ی مهاجرت و غربت است. اما به نگاهی رسمی آلوده نیست. از غربت غربی سخن می گوید، اما بازگشت به زادبوم را، همچون بازگشت به سرچشمه ی هویت، در برابر آن نمی نهد و غربت در سرزمین خویش را از یاد نمی برد. نمایش با درک این نکته است که از همگنانش فراتر می رود. آثاری که به موضوع مهاجرت پرداخته اند ـ اعم از فیلم، نمایش و ادبیات ـ عموماً وابسته به نگاه رسمی اند و به موضوع مهاجرت چون از خود بیگانگی و گریزی از هویت نگریسته اند. غرب را جهان پلیدی و سرزمین

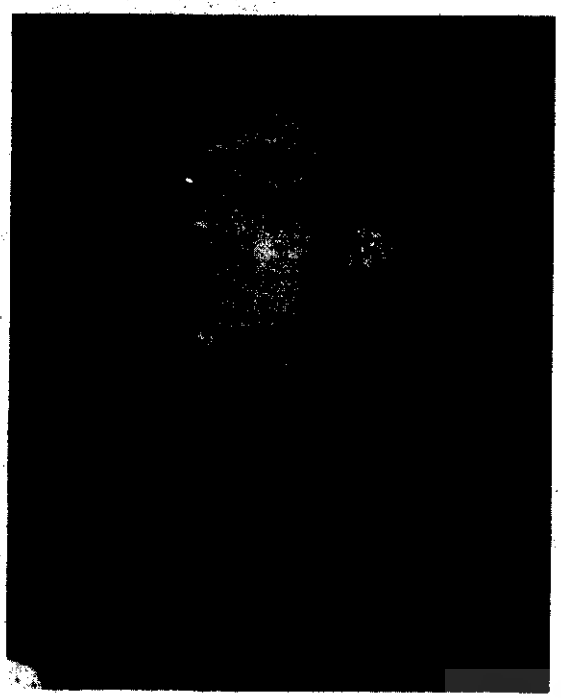
خویش را مأمن آرامش پنداشته اند و بنابراین، بازگشت به سرزمین مادری را گریز از پوچی و بازگشت به خویشتن دانسته اند. این نگاه برآمده از نگرشی مرامی [ایدئولوژیک] و استوار بر تمایزات دوگانه ی من /غیر من و یا خودی / بیگانه است؛ نگاهی که سرزمین خویش را مرکز کیهان تصور می کند. اما *سیروس شاملو* در نمایش خود کوشیده است از این جهان دوسویه بگریزد و از مرزهای مرام رسمی فراتر رود. برای او غرب، هر چه هست، باشد، اما چنان که پنداشته اند، این جا هم بهشت نیست؛ سرزمین گل و بلبل نیست. چنان که در ابتدای نمایش می گوید: «چنین زاده شدم در سرزمینی بی پرنده و بی بهار، و این مطایبه ی دلنشینی با سرزمین گل و بلبل است».

هم آن گریز و هم این بازگشت به هیچ رستگاری و بهشتی بشارت نمی دهند. در کلام نمایش آمده است: «نه در آن حرکت رفتنی بود و نه در این ماندن سکونی». هر چه هست غربت انسان ایرانی ست در هیأت کلی و نمونه وار خویش.

نگاه رسمی ـ اعم از دولتی و غیردولتی ـ می کوشد در برابر جهان پلید بیرون، حصارهای امن سرزمین را قرار دهد. *شاملو* می کوشد از چهره ی این فریبکاری نقاب برگیرد و این حقیقت روی نهان کرده را کشف المحجوب کند و گویی بدین طریق میراث سلف بلافصل خویش ـ *احمد شاملو* ـ را احیا می کند. نمایش نه به جهت خویشاوندی کارگردان با شاعر، بل به واسطه ی اندیشه ای که در بن اثر موج می زند ـ به شدت وام دار اشعار *احمد شاملو* ست. نگاه انتقادی به محدودیت های اندیشه ی خلّاق و آشنازدایی او از مهاجرت و وطن ـ وطنی که خود غربت است ـ بی تردید از روح *بامداد* شاعر آمده است. *احمد شاملو* همواره از زیستن در غربت گریخت و زیستن در سرزمین خویش را با همه ی مضایق و تنگناهایش پذیرفت و این با بازگشت زاهد قرابت دارد. به نظر *شاملو*، (کدام یک، شاعر یا کارگردان؟) اگر که در آن سو انسان به عدالت دست نمی یابد و آزادی سرابی بیش نیست، اما در این جا نیز انسان آزاد نیست و عدالتی نیست و پس حریم امن سرزمین هم سرابی ست؛ سرابی مضاعف. *شاملو* در پایان نمایش می گوید: «دریافتم که هیچ بشارتی نیست. این بی کرانه، زندانی عظیم بود». کل نمایش *شاملو* را می توان تعمیم و تضمین آن دو سطر از *احمد شاملو* دانست که در پیشانی نوشته آوردیم. اگر متن نمایش در دست بود، می شد ثابت کرد که نه تنها روح نمایش، بلکه کلام آن نیز وام دار زبان اشعار *بامداد* است.

انسانی که *شاملو* می نمایاند، انسانی معمولی نیست که برای معاش و زندگی بهتر تن به مهاجرت دهد. او حتّا سیاست پیشه ای نیست که از بیم جان بگریزد. انسان او ـ که نام عجیب زاهد را بر خود دارد ـ هنرمندی ست که برای تنفس در هوایی فراخ تر، زیستن در آن سو را برمی گزیند.

افراد به دلایل مختلفی مهاجرت می کنند. برخی برای تلاش معاش و عده ای بر اثر تنگناهای سیاسی. پناهندگان اجتماعی و سیاسی از این دو دسته اند. اما دسته ی سومی نیز



سیروس شاملو

وجود دارد. آنان برای گستردن جهان خود و بینش خود از جهان، مهاجرت می کنند و این همان است که در آموزه های ما از آن به هجرت تعبیر شده است. هجرت گستردن وجه وجودی انسان مهاجر است و نه در جغرافیای زمینی، بلکه سفری در جغرافیای باطن نیز هست. سفر زاهد نه مهاجرت به معنای مصطلح آن، بلکه مهاجرت در معنای هجرت است. سفری در باطن نیز هست و آیا این سفر باطنی با نام عجیب او ـ زاهد ـ بی مناسبت است؟ سفر او گریز برای رسیدن به بینشی فراخ تر است و بنابراین بازگشت شکست خورده ی او به هجرتش جلوه ای تراژیک می بخشد. اما او اگر مهاجرت در جغرافیای زمین را، سفر در زندانی بی کرانه می یابد، در عین حال در جغرافیای باطن خود گسترده و به درکی شهودی از موقعیت جهان و سرنوشت انسان، ورای هر گونه مرز جغرافیایی و تعریف جدیدی از سرزمین و غربت دست یافته است و همین ارمغان است که مهاجرت او را به هجرت و چهره اش را به شمایل معاصری از انسان «قصة الغربة الغربیه» ی کهن بدل می کند.

شاملو با اشاراتی، چارچوب تنگ و تیره ی این انسان را نشان می دهد. قلمی که ابزار آفرینش است، به وسیله ی تنبیه بدل شده است. زندگی ایلیاتی زاهد نیز بیش از آن که خاستگاهی در واقعیت داشته باشد، حقیقتی دربردارد و آن نمودن عقب ماندگی فرهنگی و عصبیت های قبیله ای ست. زاهد برای گریختن از این قبیله، زیستن در جهان فراخ تری را برمی گزیند، اما در آن سو نیز جز بی عدالتی و فریبکاری درنمی یابد، پس با درکی دیگرگونه از جهان بازمی گردد. گویی

این سفر به عبارت *مولانا* معراج حقایق بوده است. او می گوید: «دو قلم درد از زادگاهم بردم و قلم های درد به ارمغان آوردم». از همین رو بازگشت به سرزمین، بازگشت به بهشت نیست، بازگشت به برزخ است.

نمایش اگر چه پانتومیم است، اما بی کلام نیست. به عکس، کلام در آن نقش مهمی دارد و البته این هم هست که نمایش بدون همه ی آن نیز می توانست دیده شود، اما حضور آن معنایی دیگر دارد. سال هاست که *شاملو* از تئاتر ایمایی - نمایشی که در طبیعت و اسطوره ریشه دارد - سخن می گوید. او پانتومیم را یک زبان پیش تاریخی می داند و می کوشد کلام را در این نمایش به چنین زبانی نزدیک سازد. «پانتومیم روی فرش ایرانی» بیش از تعهد به آداب مألوف نمایش میم، به درک *شاملو* از تئاتر ایمایی تعلق دارد. کلام او در این جا همان وظیفه ای را بر عهده می گیرد که ایماها بر عهده دارند. پس ساختی دیگر می یابد و به ایما بدل می شود. یعنی بیانگر نیست، اشاره کننده است. *سیروس شاملو* خود پانتومیم را در ایتالیا آموخته است و پیکولو میلانو در این نمایش بی تردید به تجارب خود او در تئاتر ایتالیا اشاره دارد.

شاملو در اجرای جمع و جور خود، از برخی شیوه های مدرن، همچون نمایش فیلم و اسلاید نیز سود برده است. نمایش اسلایدها، البته نه شیوه ی تازه ای ست و نه جز کلی گویی چیزی دربر دارد، اما در نمایش فیلم، ظرافت بیش تری به چشم می خورد. *شاملو* برای صحنه ی مهاجرت، بخش هایی از فیلم زیبا و ماندگار «باد صبا» - ساخته ی *آلبر لاموریس* - را برگزیده و جا به جا تلمیحات چشمگیری به آن داشته است. مثلاً فصل پیچ و تاب خوردن فرش ها را با پیچیدن فرش در نمایش پیوند داده است و زمانی که فیلم بر فراز مناظر چشمگیر سرزمین ایران پرواز می کند، فرش به قایقی بدل می شود و او پاروکشان از سرزمین باد صبا دور می شود.

سازندگان نمایش، به تماشاگرانی که معمای نمایش را دریابند، فرشی جایزه می دهند! این شوخی اگر که راست هم باشد، اما به نکته ی مهمی در نمایش ارجاع می دهد. فرش نماد بااهمیتی در نمایش است. زاهد بر روی همان فرشی می میرد که زمانی به دنیا آمده بود و در تمام طول سفر نیز آن را همچون پاره ای جداناشدنی از خویش با خود حمل می کند. فرش از یک سو به سرزمین و فرش خاك نظر دارد که به مثابه هویت، پاره ای جداناشدنی از وجود انسان ایرانی ست، اما از سوی دیگر، مطایبه ی ظریفی دارد و آن را به تمسخر می گیرد. فرش نشانه ی فرهنگ ایران در جهان است و ظاهراً بازار خوبی در آن سوی مرزها دارد. نمایش ضمن اشاره ای پنهان به قاچاق فرش توسط مهاجران، به این نشانه ی فرهنگی که از فرط تکرار به ابتذال گراییده، اشاره می کند. گویی هویت را می توان به خویش سنجاق کرد، یا چون کالایی با خود حمل کرد. این هویت نه تنها غیرقابل انفکاك است، بلکه به راحتی می توان آن را به مشتری های آن سوی مرزها فروخت.

نمایش کابوس

نگاهی به «مسخ» به کارگردانی علیرضا کوشک جلالی

اجرای «مسخ» به اکسپرسیونیسم گرایش دارد. فضای تیره و هول آور، صحنه ی کابوس گرگور زامزا را جان می بخشد. کارگردان هر موقعیت نمایشی را به کابوس بدل می کند و نشان می دهد که کل نمایش کابوسی بیش نیست. در داستان *کافکا* اتاق همچون زندانی ست که گرگور در آن به اسارت درآمده، و این اسارتی مضاعف است، زیرا زامزای نگون بخت پیش از این در پوسته ی زره مانند کالبد حشره ای خویش زندانی ست. گویی یک بار جسم و بار دیگر روح او بَه بند کشیده شده است. اسارت روح و جسم گرگور نشان از اسارت هستی اوست. او به حاشیه ی هستی تبعید شده و از جهان، انسان ها و اعضای خانواده ی خویش دورافتاده است. *کوشک جلالی* این تک افتادگی را از طریق قراردادن اطرافیان گرگور بر فراز صحنه و از طریق نمایش سایه ای به خوبی نشان می دهد. بدین طریق نه تنها بر دوری آنان، بلکه بر خوی سلطه گر و انگل وارشان نیز تأکید می کند.

کارگردان برای تشدید فضای کابوس گونه، صدای بی واسطه ی بازیگر را از نمایش حذف می کند. صدای افراد از بیرون می آید، و گویی به طرزی غریب بر فضا حاکمیت دارد. در داستان *کافکا* یک بار وسایل گرگور از اتاق خارج می شود و بار دیگر اثاثیه ی مستأجران در آن جا داده می شود. کارگردان می توانست به سادگی اثاثیه را از اتاق خارج و داخل کند، اما او روشی دیگر برمی گزیند. در صحنه ی نخست وسایل گرگور با تسمه ی نقاله در فضای اتاق معلق می شود، و در صحنه ی دوم بسته هایی آشغال و به درد نخور از فراز صحنه به داخل پاشیده می شود. بدین طریق کارگردان هم محدودیت ورود افراد به اتاق گرگور را رعایت، و هم به شیوه ای بدیع - با وسایل معلّق بر فراز و خرت و پرت های روی صحنه - کابوس زامزا را تشدید می کند. در واقع چنان که گفتیم همه ی کوشش کارگردان در خلق موقعیت های نمایشی جان بخشیدن به کابوس گرگور زامزاست.

اما این تأکید همه جانبه موجب از میان رفتن چیزی هم می شود و آن طنز تلخی ست که در بُن داستان *کافکا* موج می زند. در واقع «مسخ» گرگور به یک حشره در وهله ی نخست خنده آور است، اما خنده ای که هراسی در پی دارد. *کوشک جلالی* وجه هراس آور گروتسک داستان را حفظ می کند، اما مایه ی کمیک آن را بَه کنار می نهد. از همین روست که نمایش بلافاصله پس ازمرگ گرگور یعنی با خلق یک

موقعیت تراژیک به پایان می رسد، درحالی که در داستان *کافکا*، ماجرا هنوز ادامه دارد و آن جا حیطه ی طنز داستان است. *ناباکوف* گفته بود که با مرگ گرگور طنز تلخ خانواده ی زامزا آشکارتر می شود.

بازیگران بسیاری آرزوی اجرای نقش گرگور زامزا را داشته اند، زیرا نقش چالش بدیع و دوگانه ای پیش روی بازیگر می نهد، نخست نمایش عواطف گرگور و سپس یافتن راهی برای نشان دادن جسم و رفتار حشره ای او. کارگردان در این اجرا از روش بیومکانیستی ـ روشی که در اجرا به عنصر بیان بدل می شود ـ بهره می گیرد. در این روش خلاقیت بازیگر امر ثانویه است، او نخست ماده ی شکل پذیری در دستان کارگردان است و بازیگر گرگور نیز از این محدودیت خلاصی ندارد، به ویژه آن که نورپردازی نامناسب، غالب لحظات بازی در عمق او را از میان برده است. با این همه کارگردان این شیوه ی بازی را به راحتی خرج نمی کند، بلکه از آن تنها در نقاط عطف درام استفاده می کند.

در نقدی که بر اجرای این نمایش در آلمان نوشته شده، منتقد به فضای محدود و کوچک صحنه اشاره کرده است، و این محدودیت را برای نزدیک شدن به کابوس وارگی اثر ضروری می داند، اما مشکل اجرای «مسخ» در ایران در این است که نمایش در یکی از فراخ ترین صحنه های تئاتر ـ تالار اصلی تئاتر شهر ـ اجرا شده است، و گستردگی صحنه به هیچ وجه کابوس گرگور و زندان اتاق او را نشان نمی دهد.

کافکا به مضمون دگردیسی علاقمند است. در داستان کوتاه «گزارش به آکادمی» میمونی به هیأت انسان در می آید و در «مسخ» انسانی به هیأت حشره. اما هیچ یک از این دو تفاوتی با هم ندارند، یعنی میمون چون به شکل انسان در آمده در مرتبه ی وجودی اش رشد نکرده و به عکس گرگور از مرتبه ی انسانی خویش فرو نیفتاده است؛ این ذات دگردیسی ست که موضوع توجه *کافکا* است. در واقع میمون و گرگور هر دو به یک اندازه از مرتبه ی خویش فرو افتاده اند. گرگور کسی ست که دیگران همچون انگل از وجود او تغذیه می کنند، و او برای رفع نیازهای خانواده اش باید به شغلی طاقت فرسا و زندگی ملالت بار تن دهد. در واقع هستی او به هستی دیگری استحاله یافته است و دگردیسی او به یک حشره تجسم همین استحاله ی هستی اوست. *ولادیمیر ناباکوف* چه خوب گفته بود که: «گرگور انسانی ست با هیأت مبدل یک حشره و اعضای خانواده اش حشراتی هستند که به هیأت مبدل آدمیان درآمده اند.» گویی مسخ عارضه ی هستی انسان است. نمایش با مرگ گرگور به پایان می رسد، درحالی که سمفونی پرطنین *گوستاو مالر* اشاره ای پرمعنا به هستی سوگبار انسان دارد، آن جا که همسرایان پرخروش می خوانند:

«انسان در بدبختی دست و پا می زند. انسان در رنج دست و پا می زند. آه کاش در آسمان ها بودم.»

زهرخندی بر فاشیسم

نگاهی به «صعود مقاومت پذیر آرتورو اویی به بهانه ی اجرای آن

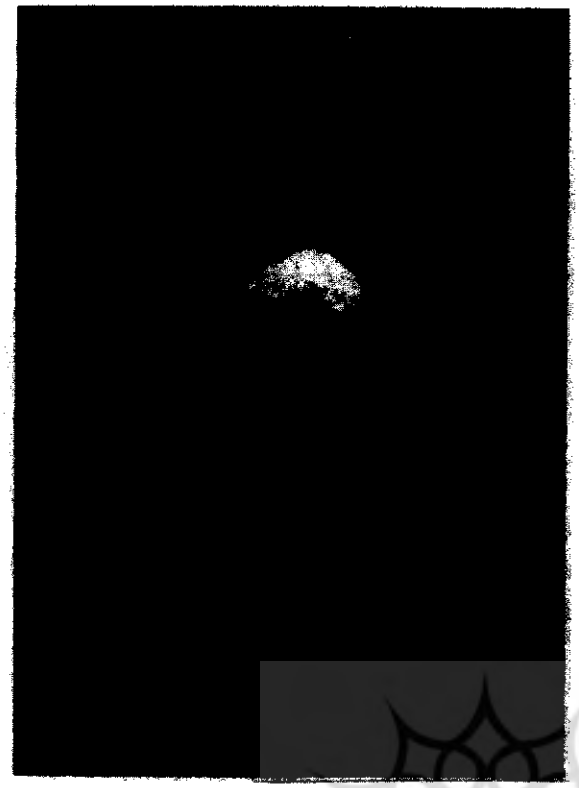
در نمایش «صعود مقاومت پذیر آرتورو اویی» وقتی قاضی مطبوعات را به خاطر اتهام به دادگاه در مورد تبانی با گانگسترها مورد حمله قرار می دهد، و تقاضای تجدید نظر را رد می کند، خنده های جسته و گریخته ی تماشاگران به گوش می رسد. هر متن کلیدهایی را برای فهم و ورود به اثر در اختیار مخاطب می نهد. بیایید این نشانه ی فرامتنی را کلید ورود به متن قرار دهیم. بی شک خنده ی فروخورده ی تماشاگر، نمایش را به آن سوی محوطه ی تئاتر شهر ـ به عرصه ی ملتهب مطبوعات و چالش های سیاسی ـ پیوند می داد. شاید زمانی که برشت این صحنه را می نوشت، به این لبخند می اندیشید و بی جهت نیست که او این چنین دلبسته ی صحنه های دادگاه است. کم تر نمایشی را می توان از او سراغ کرد که در آن مطایبه ای با دادگاه و دیوان عدالت نشده باشد؛ دادگاه در نمایش های «گالیله»، «دایره ی گچی قفقازی»، «آدم آدم است»، «کله گردها و کله تیزها»، «عظمت و انحطاط ماهاگونی» و بسیاری از نمایش های دیگر او حضوری بامعنا دارد. برشت از طریق مطایبه با دادگاه، نشان می دهد که قانون و عدالت در زیر سلطه ی فاشیسم، به هیچ رو تکیه گاه مناسبی برای جست و جوی عدالت و تظلم نیست. آرتورو اویی در همین جا می گوید: «تا چیزی در جیب قاضی نگذاشته ام، قانون علیه من عمل می کند».

برشت به لبخند اندیشمندانه ی تماشاگری فکر می کرد که در پس پشت وقایع تمثیلی نمایش، مناسبات روزگار خود را نظاره کند. این اتفاقی ست که در اجرای ایرانی این نمایش می افتد، و بیش از پیش اهمیت آگاهانه ی انتخاب متن را برای تعمق در فرامتن خاطرنشان می کند.

برشت با آرتورو اویی، شیکاگوی گانگسترها را با آلمان نازی هیتلر پیوست و بدین طریق ساختار فراشد فاسد اقتدارطلبی را عیان می کرد. اگرچه *آل کاپون*، که اویی در نخستین گام، بر قالب چهره ی او بازسازی شده بود، از بنیانی مرامی [ایدئولوژیک] بی بهره بود، اما اویی برشت با درهم آمیختن کلیسا و سوسیالیسم، از مأخذ نخستین خود فراتر رفته، به هیتلر و مرام فاشیسم نزدیک تر می شود. به همین دلیل برشت در دهم مارس ۱۹۴۱، زمانی که از دست گشتاپو می گریخت، در خاطرات روزانه ی خود نوشت:

«[می خواهم] نمایشنامه ای گانگستری بنویسم، و با رویدادهایی که همه ی ما می شناسیم، دوباره تجدید خاطره

کنیم. گانگستربازی ای که هم اکنون ارایه داده می شود» و این زمانی بود که سالی پیش از این *چاپلین*، دیکتاتور را در کمدی خویش هجو کرده بود، اما نکته آن بود که در آن جا دیکتاتور از خودش فراتر نمی رفت، در حالی که در هجویه ی *برشت*، اویی بخشی از نظامی ست که از یک سو بر گانگستریسم *آل کاپون* و از سوی دیگر بر فاشیسم *هیتلر* اتکا داشت. آرتورو اویی تصویر مرد خود ساخته ای ست که از روی شمایل دو انسان خودساخته ی دیگر ساخته شده بود، بنابراین در وجود او گانگستریسم و فاشیسم که هر دو بر پایه ی خشونت استوارند، به اتحاد می رسد. درواقع به بهترین شکل نشان می داد که اگر *آل کاپون* از مبانی نظری فاشیستی بی بهره است، به عوض *هیتلر* به تمامی از سرچشمه ی لمپن گرایی طبقات محروم که *آل کاپون* یکی از آنان شمرده می شد، سیراب است. *برشت* در یکی از یادداشت هایش آرتورو اویی را نمایشی درباره ی علوم نظری گانگسترها خواند. در نظر او، صعود گانگستریسم و فاشیسم چندان تفاوتی با یکدیگر نداشته، هر دو براساس مبانی واحد و علوم نظری یگانه ای هویت می یابند. بدین طریق بنیان هر دو بر پایه ی حقارت طبقات فروکوفته، انتقام، خشونت و احساسات استوار است. صعود آرتورو اویی و گانگسترهایش بسیار به قدرت گرفتن پیشوا و پیراهن قهرمانی ها شباهت داشت، زیرا گانگستر شیکاگویی نیز بر همان بسیج توده ای که نازی ها در آن متخصص بودند، اتکا داشت. اویی برای مردم سخنرانی می کند: «قتل، کشتار، باج سبیل، خودسری، غارت... همه جا نابه سامانی حکمفرماست». این گونه تهییج توده ای برای مردم آلمان بسیار آشنا بود. آن ها به خوبی دیده بودند که چگونه نازیسم توده های محروم را علیه بورژوازی فاسد می شوراند و در همان حال از گرده ی بورژوازی نیز بالا می رفت. آلمانی ها در این نمایش تاریخ صعود حزب نازی را به عیان می دیدند و تقریباً همه ی اتفاقات و افراد نمایش مأخذی در بیرون داشتند. اویی، داگسبارو، ارنستو روما، دالفیت، تراست گل کلم، آتش زدن انبار سبزیجات، به ترتیب با *هیتلر*، *هیندنبورگ*، *ارنست روم*، *انگلبرت دالفوس* (روزنامه نگار اتریشی)، زمین داران پروسی و حریق در رایشتاگ شباهت داشتند، و در عین حال شهر سیسرو به تمامی یادآور سرزمین هایی بود که *هیتلر* به بهانه ی گسترش فضای حیاتی آلمان اشغال کرده بود. البته در همان زمان *تئودور آدورنو* با لحنی تند به سلسله ی بی پایان همانندسازی های نمایش حمله کرد و گفت که نشان دادن *هیتلر* همچون یک گانگستر کارتونی خدمتی به شناخت او نیست. *آدورنو* البته فیلسوف نخبه گرایی بود و به این فکر *برشت* که تئاتر می باید در خدمت آموزش و روشنگری توده ها قرار بگیرد، از اساس مخالفت داشت، اما به هر حال برشت با نمایش خود می توانست امیدوار باشد که توده ی آلمانی بداند که پس پشت همه ی سخنان مهیج *هیتلر*، که همچون آرتورو اویی، گاه سوسیالیست و گاه مسیحی متعصبی پنداشته می شد، چیزی جز اتحاد با زمین داران پروسی و سرمایه داران آلمانی نهفته نیست. اما نمایش برشت جز ارجاع



«صعود مقاومت پذیر ارتورو اویی»

مستقیم به ظهور فاشیسم در آلمان در دو سطح دیگر نیز کارکرد داشت. در یک سطح ناظر بر الگوی *آل کاپون* بود و سلسله ی همانندی هایی را در امریکای پس از بحران اقتصادی دهه ی سی و آلمان فروپاشیده ی پس از جنگ جهانی اول کشف می کرد. الگوی *هیتلر* و *آل کاپون* به طرز شگفت انگیزی بر هم منطبق می شدند و در وجود اویی به اتحاد می رسیدند. ظهور *آل کاپون* و گانگستریسم، به شکل انکارناپذیری با ظهور و صعود افرادی نظیر *راکفلر* و اقتدار تراست ها بستگی داشت. از این رو برشت، به امریکاییان هشدار می داد که از تجربه ی آلمان بر حذر باشند، زیرا از مودّت میان گانگستریسم و سرمایه داری جز فاشیسم زاده نخواهد شد. برشت این نمایش را در بدو مهاجرت به امریکا نوشت، اما عجیب آن که تماشاگران امریکایی بر این نمایش لبخند نزدند و در آن به تعمق نپرداختند، چنان که روت برلاو، دستیار برشت، گزارش داده است: «هیچ کس در امریکا به این نمایشنامه علاقه ای نداشت. نه در تئاتر نمایش داده شد و نه فیلمی از آن ساختند». گویی آنان از آینه ای که این مهاجر ریز جثه ی آلمانی در برابر تاریخ شان قرار داده بود، چندان خشنود نبودند.

اما نمایش در سطحی دیگر نیز کارکرد دارد. در این سطح نمایش از مأخذ آشنای خود ـ *هیتلر* و *کاپون* ـ فراتر می رود و به نمایشی درباره ی ساختار اقتدارطلبی فاشیستی بدل می شود. او حتّا سازمان نمایش خود را به سازمان نظری فاشیسم نزدیک می کند، بدین معنا که، برشت در نمایش خود از شیوه ی جهش

ـ چیزی که در سینما «جمپ کات» گفته می شود ـ استفاده ی بامعنایی می کند. اویی با دالفیت روزنامه نگار عهد مودّت می بندد، و بلافاصله در صحنه ای دیگر می بینیم که او را کشته است. همسر دالفیت سوگند یاد می کند که هرگز با اویی متحد نشود و صحنه ای بعد او را تنهای حامی سیسرو معرفی می کند. این جهش ها به خوبی ذات ناپایدار و غیراخلاقی فاشیسم را آشکار می کند. درواقع این شخصیت های ناپایدار، از ناپایداری اخلاقی فاشیسم وام گرفته شده اند. به هر حال در سطح عمیق تر برشت نمایشی در تحلیل فاشیسم نگاشته بود. خود او در جایی نوشته است: «در اویی، مهم آن بوده است که از سویی رخدادهای تاریخی همواره نمایان شود، و از سوی دیگر استتار آن ها، که خود نوعی افشاست، از استقلال لازم برخوردار باشد». اجرای این نمایش بر صحنه ی تئاتر شهر نشان می دهد که برشت درست انگاشته بود و نمایش با رهاشدن از مأخذ تاریخی، استقلال خود را یافته است.

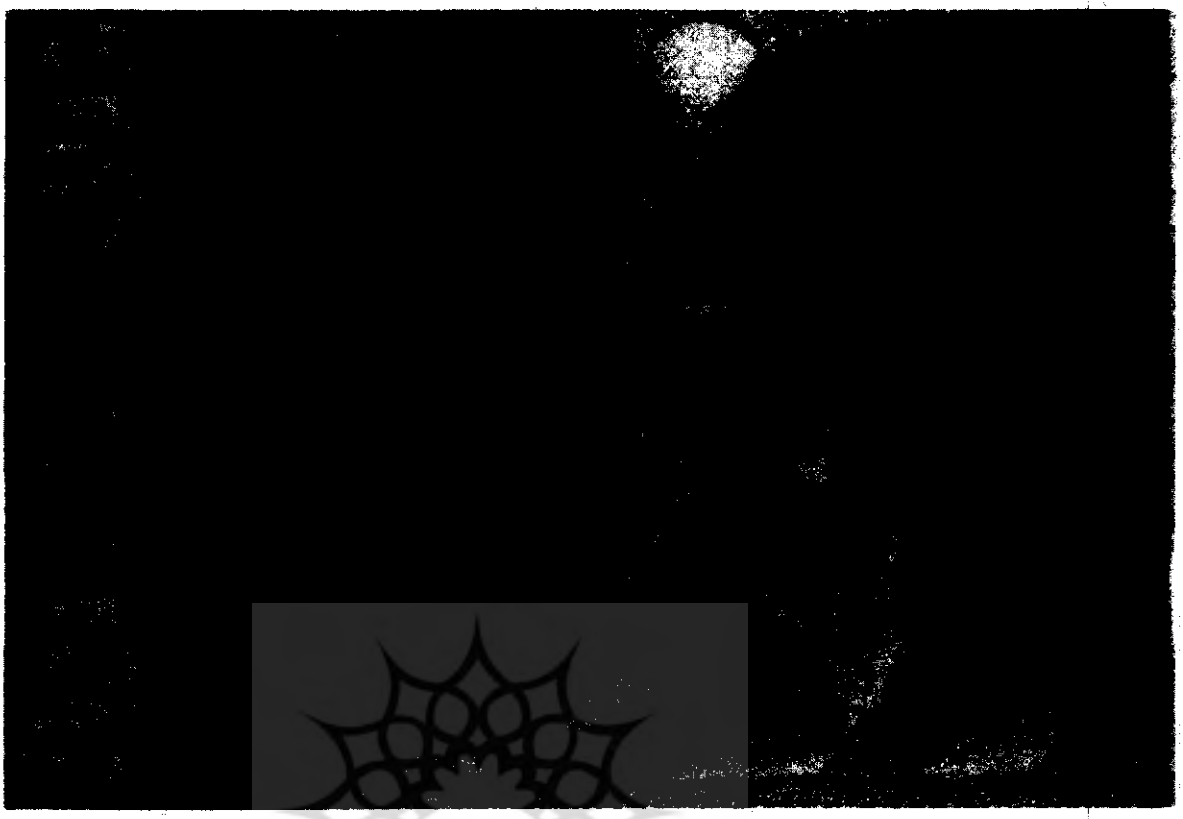
«صعود مقاومت پذیر آرتورو اویی» از مهجورترین نمایش های برشت است و در نقد آثار او، کم تر از آن سخنی رفته و کم تر از آن بر صحنه اجرا شده است، شاید از آن رو که دوران فاشیسم و گانگستریسم را دورانی تمام شده تلقی کرده اند، اما آرتورو اویی از قضا امروز برای ما، که چنین خطری را بیش از هر زمان دیگری پیش رو داریم، موضوعیت یافته است. آن خنده های فروخورده نیز جز اثبات همین معنا نبود که تماشاگر، صعود آرتورو اویی و به همان اندازه سقوط قانون و اخلاق را امری متحمل می داند. این سطح عمیق تر نمایش است که تماشاگر ایرانی، به خوبی با آن ارتباط برقرار کرده و دوران خود را در خلال آن جسته است. برشت در واپسین سطر شعر پس گفتار همین نمایش به خوبی هشدار می دهد: «هنوز بارور است دامانی که چنین جانوری از آن بیرون خزید».

نمایشی از دورانی کهن برای دورانی کهن

نگاهی به «ارداویرافنامه» محصول مشترک ایران و ایتالیا به کارگردانی شهرو خردمند

تاکنون بسیار به مشابهت «ارداویرافنامه» و «کمدی الهی» دانته اشاره شده است. این هر دو متن زمینه ای آخرت شناسانه دارند و هر دو شرح سفری خیالی به مراتب سه گانه ی بهشت، برزخ و دوزخ هستند. این بُن مایه به کرّات در آثار مکاشفه آمیز و رساله های خلسه تکرار شده است. *افلاطون* نیز در کتاب دهم جمهور همین مضمون را به کار می گیرد. این دو متن در نمایش با آیاتی از قرآن کریم، درخصوص عقاب و پاداش پس از مرگ همراه شده اند. فکر ترکیب متن پهلوی «ارداویرافنامه» با «کمدی الهی» و «قرآن کریم» شاید فکری جالب باشد، که بیش از هر چیز بر نگره ی گفت و گوی تمدن ها ـ در این جا تمدن ایرانی، اسلامی و غربی ـ اتکا دارد، اما این فکر در عین حال به هیچ وجه خارق العاده و شگفت انگیز نیست. بدین معنا که یافتن مقارنه میان متن پهلوی و کمدی الهی بی کم ترین تلاشی قابل حصول است. نویسنده یا دراماتورژ به ساده ترین شکلی *سفر دانته* و *ارداویراف* به جهان مردگان را درهم می آمیزد. شاید مقصود او از این هم آمیزی، کنار هم نهادن بنیان های اخلاقی غرب و شرق است، زیرا سفر به جهان زیرین برای شاعر ایتالیایی و نویسنده ی گمنام پهلوی محملی ست تا شیوه ی زیستن اخلاقی در این جهان را کشف کنند. اما بیش از این، نمایش قادر نیست گامی فراتر بنهد، و از همین رو نمی تواند به اتفاقی شگفت بدل شود. دراماتورژ (اگر چنین عنوانی در این نمایش وجود داشته باشد) در چارچوب متن کهن اسیر است، و توان خروج از آن را ندارد. آن را تنها می نمایاند و قادر نیست از منظری خارج متن نگاهی نقادانه به متن کهن داشته باشد. معضل عمومی غالب نمایش هایی که با سهل انگاری «نمایش ملّی» خوانده می شوند، همین وفاداری بی چون و چرا و تسلیم غیرانتقادی به متن است. در این جا نیز متن تنها خوانده می شود، و به همین دلیل به نظر می رسد که نمایش تنها بر قدرت از برخوانی بازیگر که احتمالاً هفته ای بیش طول نکشیده استوار است. و در جای خود نیز خواهیم گفت که برخوانی بازیگران هیچ نشانی از خلاقیت و تهذیب بازیگر یک متن کلاسیک را ندارد.

درخصوص «تئاتر ملی» به نظر می رسد که تجربه ی تراژدی نویسان دوره ی طلایی یونان، می تواند تجربه ی آموزنده ای برای درام نویسان ما باشد که عموماً جز تعظیم و تکریم دربرابر متون کهن کاری نمی کنند. *آشیل*، *سوفکل* و *اوریپید* همه ی مصالح تراژدی های خود را از اساطیر اُلمپی و از لابه لای حماسه های هومری اخذ می کردند، اما در عین حال کوچک ترین سرسپردگی و ارادتی به این مصالح نداشتند. این مصالح برای آنان تا بدان اندازه ارزشمند بود که بتوانند تفسیری از دوران خود به دست دهند. *یان کات* در تفسیرهای درخشان خود از تراژدی های یونانی به خوبی نشان داده است که تراژدی نویسان یونان در استفاده از دستمایه های اساطیری منظوری جز بازگویی ژرف مسایل دوران خود نداشته اند. این بازگویی ها در بطن خود، گاهی به شدت خصلتی انضمامی می یافت؛ فی المثل او تراژدی «زنان باکی» را نقادی روحیات جنگ طلبانه ی آتنیان در دهه ی سوم جنگ های پلوپونز دانسته است. او جایی درباره ی شکسپیر می نویسد: «منظور ما از «معاصر» یا «همروزگار» چیست؟ به گمان من این نکته آشکار است و آن عبارت است از نوعی رابطه میان دو زمان، یکی زمان



صحنه و دیگری زمان بیرون صحنه. یکی زمانی ست که بازیگران در آن سکنا دارند، دیگری زمانی ست که تماشاگران در آن ساکنند. رابطه ی این دو زمان است که سرانجام تعیین می کند آیا شکسپیر معاصر قلمداد شده یا نه. وقتی این دو زمان دقیقاً به هم پیوند بخورند، آن گاه شکسپیر معاصر ما خواهد بود». ذکر این نکته برای بررسی «ارداویرافنامه» بسیار ضروری ست، و این پرسش را پیش روی می نهد که جایگاه معاصر بودن در اجرای شهرو خردمند کجاست؟ و گزینش این متن در پی پاسخ گفتن به چه پرسشی ست؟

«ارداویرافنامه» متنی درباره ی جهان پس از مرگ و آخرت است، اما این بدان معنا نیست که نتوان از خلال سطور آن، تصویری از زندگی اجتماعی دورانی که متن در متن آن نوشته شده، ترسیم کرد. در این متن مراتب سه گانه ی اجتماعی و الزامات زیستن براساس چارچوب آموزه ی مزدایی، به خوبی در مراتب کیهانی آخرت مندرج شده است. اما در عین حال نویسنده ی گمنام پهلوی، الزام این مراتب را از پیش می پذیرد و به چارچوب اسطوره ای آن وفادار است. به عبارت دیگر او به هیچ رو اندیشه ی نقد این چارچوب را ندارد. این سرسپردگی اگر از نویسنده ای که در جهان اساطیری و در متن سنت زیسته، پذیرفته باشد، از نویسنده ی روزگار ما پذیرفتنی نیست. اگر نتوان در بازخوانی مجدّد از اسطوره ی کهن نشانی از روزگار خود را یافت، بی شک یا از ناتوانی نویسنده در نقد اسطوره، روزآمد کردن متنِ کهن و جستن نشانه های معاصر در آن سرچشمه می گیرد، یا از سرسپردگی او به جهان اسطوره.

گفتیم متن پهلوی رساله ای درباره ی آخرت است، اما آیا کارگردان ما می خواسته نمایشی درباره ی آخرت اجرا کند؟ احتمالاً او علاقه به متن اساطیری را دلیل اجرای این متن خواهد دانست، اما این نیز چیزی بر نمایش نخواهد افزود، زیرا بدین ترتیب او از قدرت مخرّب و قساوت بار اسطوره غفلت کرده است. بان کات نشان داده است که تراژدی نویسان یونانی با درام های خود دو هدف را برآورده می کردند: نخست تحلیل ژرف مسایل دوران خود، و سپس نشان دادن قساوت اسطوره در جامعه ای که اندکی پیش از سیطره ی اسطوره رهیده بود، اما به هر حال در بسیاری از جزییات خود هنوز نحوه ی تفکر اسطوره ای را باز می تاباند. آنان از طریق نمایش قساوت اسطوره در پی انهدام اسطوره بودند، و این معنی برای خانم شهرو خردمند، که در سال های نخست دهه ی پنجاه، حداقل دو متن از تراژدی های یونان را به صحنه آورده بود، نمی تواند پوشیده باشد. غلبه ی تفکر اسطوره ای در بُن همه ی رفتار و اندیشه های ما، جامعه ی ما را به جامعه ی آن روز آتن شبیه می کند، اما نویسنده ی ما قادر نیست از خلال متنی که بر اسطوره تکیه دارد، قدرت مخرب آن را آشکار کند و از طریق بازخوانی معاصر آن، بدان وجهی انضمامی ببخشد.

واقعیت آن است که کارگردان با اندکی ژرف نگری در هستی انسان های گرداگرد خویش می توانست منطق وارونه ی بهشت و دوزخ را بر زمین خودمان کشف کند. این دو قطعه از

متن «ارداویرافنامه» را مجدداً بخوانیم:

«و دیدم روان فرمانروایان خوب و پادشاهان را که از آنان بزرگی و خوبی و نیرومندی و پیروزگری می تافت ... و این به نظر من ستایش آمیز آمد ... و دیدم روان زنان با بسیار اندیشه ی نیک، با بسیار گفتار نیک، با بسیار کردار نیک که شوهر خود را چون سالار دارند ... [آنان] خشنودی و پرستش ایزدان را به جای آوردند، نثار و ستایش ایزدان مینوی و ایزدان گیتی کردند و خشنودی و یگانگی و ترس آگاهی [= احترام] و فرمانبرداری شوهر و سالار خویش را انجام دادند، و بر دین مزدیسنان بی گمان بودند».

و:

«پس دیدم روان هایی که بر زبان شان میخ چوبی رسته بود و نگونسار به دوزخ فرو می رفتند و دیوان با شانه های آهنین همه ی تن ایشان می کندند ... سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: «این روان آن دُروندانی ست که در گیتی نسبت به فرمانروایان خود نافرمان بودند و سپاه و لشگر و فرمانروایان را دشمن داشتند. اکنون در این جا چنین درد و آسیب و پادَفراه گرانی را باید تحمل کنند».

اگر نویسنده و کارگردان ما می توانست همچون *اوریپید* در نمایش «آلسست» کمدی را چون موریانه ای به جان تراژدی بیفکند، با قطعاتی این چنین، قادر به خلق لحظه های شگفت انگیزی بود. لحظه هایی پرکنایه که از یک سو سلطه گری تفکر اسطوره ای را برملا سازد، و از سوی دیگر نگاهی بدیع به دوران خود بیفکند. اما چنان که گفتیم این مستلزم نوعی بازخوانی وارونه، بی رحم و نقّادانه از متن است، در حالی که کارگردان نگاهی همدلانه به متن دارد. از همین رو در چارچوب آن به اسارت درمی آید، وگرنه اجرای چنین متنی، در دوران ما که دیگر نه مردسالاری را برمی تابد و نه چنین فرمانبرداری به سالاران پذیرفتنی ست، به چه باید تفسیر کرد؟

البته این همه درباره ی متنی ست که اجرا بر آن استوار است (اگر که از اساس چنین متنی موجود باشد). ترتیب نمایش در اجرای دلبخواهی و یک در میان از متن پهلوی و «کمدی الهی» (و در یک مورد نیز آیاتی از قرآن کریم) است. گویی نویسنده ی آگاهی بر فراز متن نایستاده تا بتواند از دل آن چیز دیگری بیرون بکشد. سرسپردگی کارگردان به متن، حداقل می بایست شناختی از متن به تماشاگر بدهد، اما همین اندك نیز در اجرای «ازداویرافنامه» برآورده نمی شود. آنچه بر روی صحنه جریان دارد، مسیر معوج خود را می پوید و هیچ گامی به سوی آشناسازی مخاطب با متن برنمی دارد، و این از آن روست که آنچه ما شاهد اجرایش هستیم، ملغمه ی شگفتی ست از بدترین شگردهایی که ما در این سال ها بارها دیده ایم: رقصیدن، دکلامه کردن متن و آواز خواندن؛ اما همه در نازل ترین شکل خود. و عجب از بازیگر خوبی چون گلچهره سجادیه است که هیچ نشانی از توانایی های او مشاهده نمی شود، حتّا مرشد ترابی نیز با آن سابقه ی دیرسال خود در همنفسی با تماشاگر، در این جا گیج و کودکانه جلوه می کند. تنها بازیگر مصری نمایش لحظه هایی از یک بازیگر مسلط را نشان می دهد. نمایش از یک بازیگر و یک نوازنده ی ایتالیایی، یک بازیگر مصری و چند بازیگر و نوازنده ی ایرانی تشکیل شده است، و این تنوع ملّیت ها در نمایشی که متن های کهن شرق و غرب را با کم ترین ظرافتی در هم آمیخته، لابد یعنی گفت و گوی تمدن ها.

خانم شهرو خردمند پیش از انقلاب از اعضای کارگاه نمایش بود. این کارگاه غالب کارگردانان و نویسندگان مدرن آن زمان را در خود گرد آورده بود. ایشان در این کارگاه چند نمایش ازجمله «پرومتوس دربند» آشیل، «ادیپ» سوفوکل و «پینگ پونگ» آرتور آدامف را به روی صحنه برد. پس از انقلاب به ایتالیا کوچید، و از فعالیت های هنری ایشان در آن جا بی خبریم، اما حداقل این هست که در آن جا احتمالاً شاهد اجرای نمایش های مدرنی بوده است. اما عجب آن که هیچ نشانی از این مدرنیّت در اجرای ایشان به چشم نمی خورد. آنچه از ایشان بر صحنه ی تئاتر شهر دیدیم، با کمال تأسف فاجعه ی مطلق است. چقدر در این سال ها این چرخ و واچرخ های بی معنی، این دست های درازشده به سوی آسمان، این نورهای سبز و سرخ، این آوازهای عارفانه ی بی ربط و این دف و سنتور را دیده ایم! احتمالاً ایشان به دلیل اقامت در ایتالیا، نمی دانند که این شیوه ی قلّابی، که زمانی در غیاب تئاتری جاندار و مسئول، از طریق پمپاژهای رسمی باد شده، در این سال ها آن قدر تکرار شده که نار و پود آن در حال از هم گسستن است. متأسفانه خانم خردمند بد زمانی را برای انتخاب این شیوه ها برگزیده است. نکته ی جالب توجه این است که نمایشگران این شیوه اکنون پس از سال ها آزمون و خطا بر صحنه، به هر حال به سبک و ظرافتی در همین شیوه‌ها دست یافته اند، در حالی که اجرای شهرو خردمند از همین هم محروم است. نتیجه آن که اجرای «ارداویرافنامه» بدون اغراق ـ واقعاً بدون کم ترین اغراق ـ از بسیاری نمایش های مشابهی که در جشنواره های مساجد و کارخانجات و زندان ها، مکان اصلی اجرای چنین شیوه هایی، اجرا می شود ضعیف تر است. حساب ایشان که سال ها از جریان تئاتر کشور دور بوده است به کنار، اما چگونه می توان بر بی سلیقگی کسانی که چنین نمایشی را برگزیده اند، چشم پوشید؟